

Cambios de marco y diversidades sexo-genéricas en el documental argentino: Un análisis retórico y enunciativo de *La hora de los hornos* y *Rosa Patria*

Por Guillermo Olivera

Resumen

Este artículo tiene por objetivo explorar las transformaciones en los marcos de inteligibilidad e (ir)reconocimiento (Butler, Žižek) de las diversidades sexo-genéricas en el cine documental argentino tomando dos momentos clave de su historia: finales de los sesenta y el nuevo milenio. Para lo cual, se propone un análisis enunciativo y retórico de *La hora de los hornos* (1968; 1973) y *Rosa Patria* (2009). Utilizando herramientas de la semiótica del cine y la teoría del discurso de Laclau, Mouffe y Žižek, se demuestra que estos cambios de marcos pueden leerse como pasaje discursivo de "elemento" a "momento" y como simbolización cinematográfico-reflexiva del acontecimiento traumático de la dislocación que constituye a dichas identidades.

Palabras clave

Cine documental argentino; diversidad sexual y de género; marcos de inteligibilidad y reconocimiento; enunciación cinematográfica; retórica.

Abstract

This article aims to explore the transformations in the frames of intelligibility and (non)recognition (Butler, Žižek) of sexual diversities in Argentine documentary Cinema, by focussing on two key moments of its history: the late 1960s and the 2000s. An enunciative and rhetorical analysis of *La hora de los hornos/The Hour of the Furnaces* (1968) y *Rosa Patria/Pink Motherland* (2009) is thus presented. Drawing upon tools from film semiotics and Laclau, Mouffe and Žižek's discourse

theories, the work demonstrates that these changes of frames can be read as a discursive passage from "element" to "moment", as well as a cinematic-reflexive symbolization process of dislocation as the traumatic event that is constitutive of those identities.

Keywords

Argentine documentary cinema; gender and sexual diversity; frame analysis; cinematic enunciation; rhetoric.

Resumo

Este artigo tem por objetivo explorar as transformações nos marcos de inteligibilidade e (ir)reconhecimento (Butler, Žižek) das diversidades sexo-genéricas no cinema documentário argentino tomando dois momentos chave de sua história: finais dos anos sessenta e o novo milênio. Para isso, propõe-se uma análise enunciativa e retórica de *La hora de los hornos* (1968; 1973) e *Rosa Patria* (2009). Utilizando ferramentas da semiótica do cinema e da teoria do discurso de Laclau, Mouffe e Žižek, demonstra-se que essas mudanças de marcos podem ser lidas como passagem discursiva de "elemento" a "momento" e como simbolização cinematográfico-reflexiva do acontecimento traumático do deslocamento que constitui tais identidades.

Palavras-chave

Cinema documentário argentino; diversidade sexual e de gênero; marcos de inteligibilidade e reconhecimento; enunciação cinematográfica; retórica.

Datos del autor

Guillermo Olivera es semiólogo (Universidad Nacional de Córdoba) y Doctor en Teoría Crítica por la Universidad de Nottingham (Inglaterra). Actualmente se desempeña como Profesor de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Stirling (Escocia). Es autor de *Laboratorios de la mediatización* (2011, Peter Lang, Oxford), y ha coeditado el volumen *Estudios Queer. Semióticas y*

Políticas de la Sexualidad (La Crujía, Buenos Aires). E-mail: guillermo.olivera@stir.ac.uk.

Fecha de recepción: 25 de julio de 2016.

Fecha de aprobación: 6 de noviembre de 2016.

1. A manera de introducción: Temporalidad, dislocación, discurso

Este artículo tiene por objetivo explorar la dislocación unidimensional como uno de los aspectos fundamentales de dominancia discursiva en el discurso social argentino de las décadas del sesenta y setenta, y cómo aquellos modos de representación de las identidades y sujetos históricos tendían a manifestarse, ellos mismos, en la importante producción documental de aquella época. El propósito no es, sin embargo, negar el extraordinario legado histórico del documental político de entonces, su innegable valor estético y político y el enorme impacto que tales colectivos de producción ejercieron sobre las nuevas generaciones hasta el siglo XXI. Lejos de ello, mi objetivo es, antes que nada, revisitar críticamente cómo un discurso social, históricamente condicionado, fija límites al potencial político de la producción documental de un periodo: la crítica se formulará entonces a nivel del discurso social, y no apuntará, por lo tanto, a los documentalistas en tanto que individuos o colectivos de producción. Tomando a *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968) como ejemplo paradigmático dentro del discurso revolucionario del Tercer Cine, mi trabajo analiza algunos aspectos de la construcción discursiva de cierta temporalidad a-crónica propia de este documental que tendió a sobresimplificar el campo social en un campo ya suturado (Laclau y Mouffe, 1987; Laclau, 1990). Semejante fijación o clausura discursiva no le era, sin embargo, exclusiva; de hecho, formaba parte de un discurso para-táctico mayor: un discurso contra-hegemónico sí, pero dominante en la izquierda de aquel periodo. Dicho discurso dominante dentro de las fuerzas antiimperialistas

y anticolonialistas de resistencia contra-hegemónica, no dejaba otro lugar articulador para las desigualdades que aquel propio de los antagonismos constituidos exclusivamente a partir de experiencias de dislocación resultantes de diferencias nacionales/regionales, étnicas y de clase. En particular, me concentro en la "irrelevancia" implícitamente asignada a las diferencias de sexualidad y género, lo que condujo a la reproducción, en estos aspectos, del discurso dominante, particularmente en lo que respecta a aquellos sujetos sexo-genéricos subalternos o "subordinados" (Laclau y Mouffe, 1987: 135-136; Laclau y Zac, 1994) por el lugar concreto que se les asignaba en los procesos localizados de lucha por la hegemonía, esto es, no sujetos necesariamente preconstruidos a priori como "oprimidos" (Laclau y Mouffe, 1987: 135), sino "minorizados" en el sentido de Schaffer (2008: 26; 98-99): grupos humanos que son objeto de procesos estructurales, a la vez que sobredeterminantes y pluricausales, de "minoritarización" en el interior de las dinámicas de los procesos hegemónicos. Dentro de los límites impuestos por una representación tan restringida de la historia y del cambio histórico, cualquier sujeto que aludiera a (o señalara) la diferencia sexual o las diversidades sexo-genéricas, resultaba irreconocible -no-reconocido como relevante- o (des)considerado como abyecto. Como tal, se lo inhabilitaba para atravesar el umbral de inteligibilidad y de reconocibilidad (Butler, 2010) necesario para poder convertirse en elemento -y mucho menos en momento de un discurso-especificable en su identidad (Laclau y Mouffe, 1987: 119-131), por fuera de una versión suturada del "sistema" de opresión neocolonial. Tomaré dos ejemplos de *La hora de los hornos* como documental paradigmático del periodo, y luego los contrastaré con un análisis de *Rosa Patria* (Loza, 2009) como ejemplo representativo de aquellos documentales posteriores a la crisis del 2001 que lograron poner en discurso, de un modo crítico y cualitativamente transformador, las diversidades sexuales y de género como *diferencias articuladas* dentro de un diferente estado del discurso social argentino.¹

El análisis de la historia de estas representaciones documentales pone el foco en un aspecto de la temporalidad: aquel entendido como cambio de marco.² Mi hipótesis es que este cambio de marco en la representación documental de las diversidades sexo-genéricas es aquello que permite leer, en la superficie textual de los documentales, el pasaje discursivo de elemento a momento como cesura simbólico-temporal o discontinuidad histórica.

2. Sexualidad y género en *La hora de los hornos*

El diagnóstico histórico-político postulado por *La hora de los hornos* fija el antagonismo neocolonial en una oposición a-crónica entre dos identidades como si estuviesen plenamente constituidas -pueblo latino-americano vs "hombre europeo/occidental"- y la plenitud de esta sutura se sostiene en aquello que la oposición cerrada excluye, esto es, su exterior constitutivo (Laclau, 1990): las diferencias de género y sexualidad operan así como sus suplementos discursivos, aquellos elementos o significantes flotantes que hacen posible a la vez que amenazan dicha sutura discursiva. La no identificación o falta de especificación discursiva de dichas diferencias es lo que oblitera otras temporalidades y su reactivación como elementos y momentos de un contra-discurso nuevo.

El documental ha sido criticado desde un punto de vista feminista y de género por Ciallella (2003: 302-305). Su análisis se concentra en el capítulo 11 ("Los modelos") de la primera parte, y postula que la mujer aparece representada como mera imagen entrampada en una "guerra gráfica" puesta en escena desde una mirada y perspectiva narrativa sádico-masculina. Reconociendo el valor crítico de dicha lectura, mi análisis de *La hora de los hornos* tomará otra perspectiva: desde un punto de vista retórico-argumentativo y enunciativo buscaré dar cuenta de la obliteración específicamente cinematográfica de las diversidades sexuales y de género, diversidades que emergieron,

de hecho, como *identidades* disidentes en otros medios y esferas del discurso social de los sesenta y setenta, pero no en el cine de aquel periodo, demostrando que el discurso social no es un todo homogéneo, ya que está constituido por temporalidades divergentes según cada campo o esfera social. Mi análisis se concentrará en dos ejemplos tomados de otros segmentos y partes de *La hora de los hornos*: el capítulo 10 ("La violencia cultural") de la primera parte, y una secuencia particularmente relevante de la segunda parte de este tríptico documental ("Acto para la liberación").

2.1. Entre "La violencia cultural" y "Los modelos"

Gran parte de este capítulo es una larga secuencia en la cual el conocido escritor homosexual Manuel Mujica Láinez es presentado como el ejemplo emblemático de la "colonización pedagógica" y la violencia cultural de la burguesía argentina. Ambientada en el salón Pepsi Cola, toda la escena es presentada enfatizando la superficialidad extrema de la cual Mujica Láinez sería su epítome: música funcional, tono sarcástico de la voz en off (masculina) así como el contenido y tono de la voz del propio escritor: en un relato que reduce la cultura a una heráldica banal de saberes despojados de toda autenticidad, el escritor enumera todos los premios y condecoraciones que recibió.

Sin desestimar la críticas que se explicitan aquí respecto de la dependencia y neo-colonialismo cultural y el papel que las clases altas y muchos intelectuales han jugado en este proceso, mi análisis apunta al hecho de que el documental haya tomado a un escritor homosexual de entre los cientos de intelectuales "europeizantes" que podrían haberse tomado como ejemplo para este argumento. Un sujeto sexualmente "menor" es tomado como ejemplo emblemático de la mentalidad (neo)colonizada y (neo)colonizante: la representación del (neo)colonialismo como "femenino" en la figura de un escritor no solo homosexual, sino "afectado" y ligeramente afeminado es, así, una operación retórica que tiende a reforzar la perspectiva no solo machista

sino heterosexista del filme. Mujica Láinez es nombrado con el mote injurioso de "el rey picapedrero", y asociado a la figura "traicionera" y europeizante del traductor.

En términos discursivos, la lógica del ejemplo es la lógica del paradigma (Agamben, 2009): singulariza a la vez que ilustra y generaliza por analogía -antes que por inducción o deducción. El ejemplo opera a través de la fuerza retórico-argumentativa del caso (Foucault, 1989, 1996): ese elemento irreductiblemente singular -un escritor-traductor homosexual, afeminado y famoso, un "infame célebre"- pero que paradójicamente *constituye* a la vez que *vuelve inteligible* a la clase más general -la intelectualidad perpetradora del (neo)colonialismo y su cultura banal. El argumento que pretende demostrar está, por lo tanto, *contingentemente* cargado con el orden de la analogía, la primeridad y la abducción establece cadenas analógicas entre singularidad y singularidad.³ Pero la pretensión generalizante del ejemplo oculta esta operación analógica a la vez que singularizante en la medida en que literaliza o "naturaliza" el atributo en un grupo (intelectual neocolonializado="femenino"="pasivo"), y esta sedimentación literalizante oculta su carácter tropológico de figura y su carácter contingente de caso. El grupo de los "intelectuales neocolonizados" estaría así *inmanentemente* inscripto en el paradigma del escritor-traductor homosexual y afeminado; la élite neocolonial no está entonces "presupuesta" en su homosexualidad -no es lógicamente anterior- sino que es *inmanente a la propia enunciación* de su caso singular de homosexual (por afectación y afeminamiento).

En términos de figuras retóricas, el uso de un escritor homosexual como ejemplo de neocolonialismo revela la lógica tropológica homofóbica y sexista que opera en la base del discurso de *La hora de los hornos*, señalando a su vez el lugar mismo del fracaso de la diferencia postcolonial, étnica y de clase (el "pueblo latinoamericano"), por aquello mismo que

excluye -la sexualidad y sus colores- para constituirse como tal: como identidad política con verdadera capacidad (contra)hegemónica. Esto es porque el paradigma/ejemplo, lejos del orden metonímico de las articulaciones (contra)hegemónicas, se acerca más bien a las analogías singularizantes (o sinécdoques particularizantes), y es en este sentido que Agamben (2009: 18)⁴ lo vincula a la alegoría (antes que a la metáfora y sus operaciones de transferencia semántica mucho más generalizantes). De allí la gran *capacidad (epistémica)*, propia del paradigma/ejemplo, *de volver inteligible* una constelación o configuración, en virtud de su gran poder analógico y abductivo que hace posible una "peculiar forma de conocimiento" (Agamben, 2009: 19) (aunque esto lo haga, claro está, mucho más singularizante que la metáfora, basada esta última en una fuerte homogeneización semántica). Pero de allí también, su *incapacidad (política) de articular* lo particular a lo universal -esto es, su limitado poder articulador en el terreno socio-simbólico, y por lo tanto (contra)hegemónico- debido a que, como sabemos, las articulaciones hegemónicas son operaciones "esencialmente metonímica[s]" (Laclau y Mouffe, 1987: 163; Laclau, 2001), y no metafóricas ni alegóricas, debido a que "sus efectos surgen siempre a partir de un exceso de sentido resultante de una operación de desplazamiento" [a otros/s contexto/s].

Una última imagen fetichizante de la *pluma* del escritor en primerísimo primer plano, autografiando su libro a miembros de la burguesía -en su mayoría mujeres, su "coro griego"- como toma-síntesis de "La violencia cultural", corta directamente al capítulo siguiente ("Los modelos"), que abre con una imagen estática del Partenón. "Los modelos" será luego una secuencia de imágenes artísticas de mujeres, en general desnudas o semidesnudas, producidas por la mirada masculinista del arte europeo -mirada que la cámara de *La hora de los hornos* refuerza (Ciallella, 2003: 304)- para su consumo (neo)colonizante, sin distancia enunciativo-visual alguna que las enmarque. El montaje visual y la narración verbal establecen estas cadenas analógicas

que unen ejemplos paradigmáticos a ejemplos paradigmáticos no a través de una estructura semántica común a fenómenos heterogéneos -que sería el caso de la metáfora- sino a través de la alegorización singularizante que instituye a la vez que ilumina un "nuevo" espacio homogéneo de inteligibilidad: el neocolonialismo como sistema. Si el escritor-traductor homosexual es el paradigma de la colonización pedagógica y las imágenes artísticas de mujeres (desnudas) ilustran con ejemplaridad los "modelos" estéticos-culturales (neo)coloniales, ambos paradigmas *vuelven inteligibles, a la vez que constituyen (y no simplemente metaforizan)*, el sistema mismo de dominación neocolonial en su homogeneidad totalizante. Ninguno de los dos casos "tematizan", "semantizan" ni "se asemejan" al neocolonialismo: ambos *lo son, volviéndolo, al mismo tiempo, particularmente inteligible*. Utilizando la terminología de Sextus Pompeius Festus evocada por Agamben (2009: 18) el homosexual Mujica Láinez y su pluma serían su "*exemplum*", las bellas mujeres desnudas del arte europeo, su "*exemplar*".

En síntesis, la operación de estos ejemplos paradigmáticos es retórica y enunciativamente compleja: lo que la fuente fílmico-enunciativa o *foyer* (Metz, 1991) construye es un texto regulado por una lógica del paradigma que torna inseparables -en un mismo enunciado audiovisual- neocolonialismo, homosexualidad y "cuerpo femenino", tornándolos *mutuamente inteligibles -sin realmente articularlos* como momentos independientes ni interdependientes, en su identidad. De este modo, resulta imposible separar, enunciativamente, su ejemplaridad (neocolonialismo) de su singularidad (homosexualidad, "cuerpo femenino", intelectualidad traductora).⁵

2.2. "Acto para la liberación": ¿De quiénes?

En la segunda parte del monumental tríptico documental que nos concierne, mientras la voz en off toma como ejemplo la voz oficial del Partido Comunista argentino de aquel momento, la banda de imágenes muestra una caricatura con muchas escenas

simultáneas que representan a un "pueblo licencioso" orquestado por Perón en uniforme de "gran jefe militar". Se trata una imagen originalmente producida como alegoría del 17 de octubre, a la vez que como sinécdoque del peronismo, pero que se propone, desde la voz en off del texto fílmico que la cita, como paradigma moral -otra vez el *exemplum*- capaz de "condensar" la interpretación "(neo)colonialista" que tanto la izquierda como la derecha argentinas hacían en 1945 del movimiento liderado por Perón. La enunciación fílmico-documental torna así la sinécdoque comunista injuriosa en *exemplum*, en verdadero paradigma de la mentalidad neocolonial.

Si nos detenemos en el contenido de la caricatura, la única mujer de la imagen aparece representada como una prostituta que le está poniendo la mano en el bolsillo a un "malevo". La representación icónica de esta única imagen de mujer en la caricatura la muestra en la figuración altamente fetichizante y grotesca de la "típica prostituta" dada su escasa vestimenta y maquillaje excesivo: el mini-cuadro, traído al primer plano por una cámara documental que hace propia la mirada-pivote del Perón caricaturizado, recuerda las caricaturas de travestis debido al exceso plástico de su representación. La extrema erotización fetichista tanto de la figura como del movimiento de cámara que la fragmenta en primer plano, pone a la sexualidad por encima del género -su pintura de labios, por ejemplo, los vuelve indistinguibles de una barba. Más que una representación de lo femenino, lo que irrumpe aquí es la Sexualidad misma, su exceso, pero cuya figuración abyecta y monopolizada en la única figura de mujer en el cuadro, la vuelve sexista. Esta es ciertamente una representación misógina y clasista producida por el Partido Comunista de ese periodo, pero también reforzada por el propio documental, cuya enunciación tanto visual como verbal no se distancia de la *operación* discursiva de la injuria porque no reconoce el elemento injuriente.

En términos estrictamente analíticos, en aquel discurso no había, para las diversidades sexuales, espacio lógico-tropológico alguno (Laclau, 2014), aunque sí ocupaban un lugar: el *topos* discursivo del objeto ya sea como fetiche, como elemento insultante antes que como sujeto insultado. Si bien presentes en el discurso como objetos abyectos o fetichizables, la *articulabilidad* de su diferencia -esto es, su carácter de *elementos discursivos*- era negada, y por lo tanto deshabilitada y obliterada para cualquier articulación posible como momentos de un discurso contra-hegemónico mayor.

3. Rosa Patria y el documental argentino del nuevo milenio: de la enunciación reflexiva, la operación del marco y sus "pantallas"

Desde el punto de vista del análisis del discurso, las transformaciones operadas en las representaciones documentales de las diversidades sexo-genéricas puede así entenderse como un pasaje de imágenes a "identidades", o, en términos de Laclau y Mouffe (1987) como pasaje de un *elemento no identificable o visible como tal* -por el efecto de sedimentación producido por la sutura de un sistema discursivo impermeable a estas diferencias- a *momento* en los documentales del nuevo milenio. En lo que sigue, propongo leer *Rosa Patria* (Loza, 2009) como participando -junto con otras producciones documentales independientes del periodo- en el registro de este pasaje, en la historia de las representaciones cinematográficas. Estos documentales mencionados al principio de este artículo (ver el primer pie de nota) dejan leerse como una serie viene a tematizar novedosamente a los sujetos LGBT como sujetos constituidos en una tensión entre su diversidad y su disidencia sexual.⁶

Rosa Patria (Loza, 2009) es un documental biográfico que, a través de la figura de Néstor Perlongher como persona, poeta, antropólogo y activista político de la luchas sexuales, representa la emergencia de los homosexuales, en estrecha

alianza con las feministas, en el espacio público argentino en tanto que sujetos identificados tanto como personas sexuales como sujetos políticos articulados a las luchas de la izquierda de los años sesenta y setenta. Tal proceso histórico, que incluye la formación del FLH (Frente de Liberación Homosexual) en 1971, fue un verdadero *acontecimiento* en la medida en que contribuyó enormemente a inaugurar un largo proceso de *cambio de marco para la política*. Sin embargo, en el campo de la representación cinematográfica, semejante cambio de marco tuvo que esperar hasta el nuevo milenio para poder registrarse *documentalmente* como tal.⁷ El reconocimiento de los homosexuales como sujetos de la polis -entre inclusión, discriminación y exclusión- es un acontecimiento no simplemente porque haya comenzado a suceder, sino porque implica un cambio de marco interpretativo de inteligibilidad (Žižek, 2014)⁸ señalando así una cesura histórica en el orden de la temporalidad. Mi hipótesis de trabajo es que este re-enmarcado o acontecimiento dislocador se textualiza en el documental de Loza como puesta en abismo de la representación. En términos de Žižek (2014: 10-11; 107; 170), este proceso puede leerse como una "estructura de ficción" en el interior mismo del documental que re-enmarca las diversidades sexuales, a la vez que abre un nuevo espacio textual -la ficcionalidad misma de todo texto documental, o la fantasía dentro de la realidad Žižek (2014)- capaz de poner en discurso el acontecimiento traumático de su dislocación, y lograr así simbolizar el antagonismo que lo constituye (Žižek, 1990).

Rosa Patria tematiza y problematiza el estatuto de la puesta en escena -esto es, el estatuto mismo de la enunciación, y por lo tanto del lenguaje y de la constitución de colectivos (Verón, 2001: 67-86)- y lo hace a través de procedimientos tanto teatrales como cinematográficos. Resulta entonces pertinente explorar esta dimensión enunciativa, y distinguir en este filme, a partir de Metz (1991), dos tipos de procedimientos (meta)enunciativos. Por un lado, las diversas técnicas de *mise*



Cine Documental



en avant o *foregrounding* [puesta en primer plano, mostración] del artificio técnico de la puesta en escena, tanto en términos teatrales como cinematográficos. Por otro lado, la puesta en abismo de la enunciación fílmica a través de un procedimiento pivotal y recurrente en este documental: "el cuadro dentro del cuadro" o "marco dentro del marco" (Metz, 1991: 71).

Respecto de la primera operación, ciertamente más general, de "mostrar el dispositivo" de la puesta en escena, recurren en la película instancias de exhibición del proceso de filmación como la introducción de cada entrevistado en el estudio de grabación a través de los carteles indicadores del número de toma, los equipos de iluminación, el personal técnico y demás rituales cinematográficos de la producción de tomas. Estos elementos del *backstage* que se muestran no reduplican el hecho enunciativo, sino que simplemente *representan* miméticamente el proceso empírico de producción cinematográfica en el interior del enunciado fílmico: se trata, en efecto, de una incorporación de elementos extradiegéticos que se integran a la diégesis documental. A diferencia de la pantallización en abismo analizada más abajo, su valor dentro de *Rosa Patria* no es el de un reenvío metadiegético al medio cine y a la ficción, sino más bien el de *representar el proceso más general de la puesta en escena*, y por eso corresponden al mismo nivel de análisis que la mostración de los escenarios y las instancias de puesta en escena teatral que recurren en la película. Si Metz (1991: 87) los denominaba "la operación dispositivo", nosotros podemos extender esta designación y hablar de una "operación puesta en escena" que recorre de manera generalizada todo el *enunciado* fílmico: telones y escenarios teatrales tanto en las entrevistas y en la performance del dúo de cantantes que sirve de *leit motif* y cierre del filme, además del recitado de su relato de ficción "Evita vive" por parte de su amiga y compañera de militancia María Inés Aldaburu. La puesta en escena de este recitado, por ejemplo, enfatiza su carácter teatral: se realiza en un escenario y se muestra a la intérprete memorizando sus líneas y

ensayando. En este primer nivel de análisis, el texto documental representa, en gran parte, los procesos de producción y puesta en escena como parte importante de su contenido, y es esta *representación* de la puesta en escena la que otorga el contexto general para la operación metaenunciativa fundamental del filme: la *operación* del marco.

Respecto de esta segunda operación -el marco- este documental está estructurado alrededor de diferentes modos de aquello que Metz (1991) designa redoblamiento de la mediación escópica, en dos sentidos. En primer lugar, se destacan la constante presencia de la pantalla en la pantalla, así como también los sonidos del proceso de proyección de los diferentes segmentos de película, filmados en super 8, que dramatizan la vida de Néstor Perlongher a la manera de "film dentro del film". Estas "pantallas interiores" o "segundas" son, según Metz (1991: 71-78), procedimientos de literalización de un principio (meta)enunciativo más general: la reduplicación enunciativa del "marco dentro del marco". En segundo lugar, también hay instancias en las cuales otros marcos metaenunciativos no fílmicamente literalizados, tales como las fotografías enmarcadas en borde negro o vistas a través de visores; las ventanas; la proyección de diapositivas y fotos sobre la pared de la activista feminista Sara Torres; o los telones y reflectores teatrales que al abrirse, cerrarse o enfocarse dejan ver -enmarcándolas en el interior de la pantalla englobante- diversas performances de la producción literaria de Perlongher.

Dada la recurrencia y centralidad del procedimiento, y antes de pasar al análisis de otros marcos, comencemos por el análisis de la pantallización en abismo. Este procedimiento no reenvía al proceso *empírico* de producción (como en el caso de "la operación dispositivo" analizada más arriba), sino al proceso *propriadamente semiótico, enunciativo*, que está realizando efectivamente el texto, porque se basa en la pantalla. Siguiendo a Metz (1991: 75), la singularidad de la pantalla reside en su estatuto

enunciativo-visual: velo y figura, cuadro y cobertura, la pantalla constituye a la vez, aquello que abre y cierra el cuadro, lo que ambivalentemente muestra y esconde, lo que incluye y lo que excluye. La "pantalla en la pantalla" es, en consecuencia, el procedimiento metaenunciativo-visual por excelencia: remite a la operación propiamente fílmico-textual "sobre y en" la cual ocurre la inclusión y exclusión, dentro del campo de lo visible, que el film mismo hace posible, y por lo tanto remite metaenunciativamente a *lo (in)visible fílmico, antes que a lo visual* o a lo figural. La lectura retórico-política de esta operación propiamente meta-enunciativa visual, es el hecho de poner en escena, en el interior del cuadro y por verdadera reduplicación -se enuncian y perciben *dos cuadros- el marco mismo* que incluye y excluye, esto es, *la operación misma del marco*.

Es en este sentido que propongo leer *Rosa Patria* no simplemente como una representación mimética del marco, sino como una *puesta en acto*, esencialmente performativa, de la *operación* misma del marco (Tagg, 2009; Derrida, 1987) respecto de las identidades sexuales: no tanto aquello que se incluye y se excluye -lo visible y lo invisible- sino la *puesta en acto* de los *procesos* mismos a través de los cuales dichas exclusiones/inclusiones emergen, y sus condiciones. Así por ejemplo, es significativo que la secuencia inicial de la película de Loza se abra con imágenes enmarcadas o "proyectadas" de la infancia de Néstor Perlongher -y con los sonidos igualmente enmarcantes de un proyector Súper 8- y culmine en la toma de una "pantalla en la pantalla" que sucede a la mirada de Néstor niño, precisamente allí donde éste debería encontrar la mirada de sus padres. Las primeras tomas de Perlongher lo muestran en una escena de juego en su hogar familiar en las que el niño homosexual aparece detrás de las enormes piernas de sus padres -el ángulo de la toma en picado sugiere un punto de vista superior, adulto, quizás el de sus padres. Desde el principio, el niño homosexual aparece así como ya (fílmicamente) "enmarcado", pero la escena

culmina en una secuencia interrumpida de planos que funciona como punto de fuga hacia otro marco. Los planos de estas tomas iniciales, en la misma medida en que abren cada vez más el campo escópico desde el primer plano al plano medio, contextualizan el rostro y las manos del niño dentro del hogar familiar a través de la aparición en campo de las piernas de sus padres. Pero la toma en picado del niño mirando hacia arriba desde el suelo, no tendrá el contraplano esperado de la imagen de sus padres, sino que la sutura será interrumpida y la ausencia del contracampo suturante será reemplazada, por corte directo, por la toma metaenunciativa de una pantalla interior aún vacía, pero extremadamente luminosa y fuente de luz, seguida, a su vez, por la primera entrevista en el estudio de filmación, esta vez "en grado cero de pantalla", es decir sin pantalla segunda, como ocurrirá con todas las demás entrevistas y escenas filmadas en estudio. La pantalla luminosa efectúa, así, el primer tránsito del relato metadieético al diegético, un tránsito entre niveles narrativos que recurrirá con frecuencia en el filme, precisamente a través del pivote de la "pantalla en la pantalla". Su figuración como apertura y luz recurrirá también a lo largo del documental con una función, como veremos, clave: la transición entre mundos (o entre espacios diegéticos y metadieéticos).

Si para Metz (1991: 75) la pantalla es "el lugar del filme, su emplazamiento, el sitio donde éste *adviene*", entonces, su materialización literal, espacial, en una pantalla segunda -el cine, la foto-diapositiva y el video en tanto que *Pantalla* o "*campo de visibilidad*" (Schaffer, 2008: 113)-⁹ funciona textual y visualmente en *Rosa Patria* de manera análoga a los *significantes vacíos* en el discurso político (Laclau, 1996: 69-86): abren el umbral de lo nuevo, un umbral de transformación, de proyección fictivo-creativa y politización identitaria que se materializa en el espacio de la "pantalla interior" como la visibilización de una "brecha" [gap] (Laclau, 1994; Laclau y Zac, 1994) o "hiato" (Laclau, 1996: 86), antes invisible, que

reenvía a nuevas identificaciones y procesos de subjetivación política entonces solo incipientes, pero emergentes. Corresponden al orden de la primeridad en tanto que "advenimiento", emergencia y acontecimiento en Peirce (Sini, 1985: 51-52). Es así que la *fuerza performativa* del marco representado -Metz (1991: 73) lo describe como una reduplicación "en acto"- va más allá de la mostración mimética del dispositivo cinematográfico -pegada aún al orden (metafísico) de la representación, de lo dicho (Angus, 2000) o visualmente "contenido" en la imagen- y deja leerse, desde el punto de vista de la Retórica, como procedimiento "poético" ¹⁰ y no sólo mimético-enunciativo, en el sentido que inaugura un nuevo "lugar del decir" (Angus, 2000: 92-128). Como procedimiento retórico-performativo entonces, la "acción poético-visiva" de la reduplicación de la pantalla *realiza* a la vez que *metaforiza* el pasaje de elemento a momento. Este pasaje sólo es posible a partir del elemento "fictivo" (Foucault, 1995) o metadieético (Genette, 1972) puesto en acto por esa pantalla interior que abre el espacio de la vida de Perlongher como ficción biográfica. Esa ficción creadora o transformadora que define a lo político, metaforiza, en fin, la dislocación como temporalidad irreductible de las identidades en su momento imaginario e *instituyente* de lo social -esto es, *lo poético en y de lo político-* y en este último sentido, en su momento propiamente "político" (Laclau, 1994, Laclau y Mouffe, 1987: 105-166). Esto es así si acordamos con Laclau (1990) que la dislocación es la forma misma de la temporalidad, reenviando a esas cesuras o discontinuidades discursivas (Foucault, 1980: 43-48) que están en la base de toda transformación histórica.

Esta lectura en clave ficcional de lo político nos conduce al análisis narratológico. Las pantallas interiores -generalmente iluminadas y fuentes de luz- actúan, desde el punto de vista narrativo, como operadores de transición (meta)dieética: marcando el pasaje entre los dos niveles narrativos del relato documental -el dieético y el metadieético- lo hacen también de

alguna manera posible. Estas pantallas interiores operan, a su vez, como catalizadores de transgresiones metalépticas (Genette, 1972), en la medida en que introducen "fronteras móviles" y pasajes entre ambos niveles del relato, a través de sus intervenciones a nivel discursivo y de las interacciones entre distintos niveles narrativos que estas pantallas hacen posibles.

La técnica más recurrente es el uso de pantallas iluminadas y sonidos de proyectores cinematográficos que, vacíos de todo contenido particular, no reenvían a nada más que la propia proyección cinematográfica y al propio acto de enunciación sonora y "lectura acústica" del texto: estos son los operadores metaenunciativos fundamentales que efectúan los pasajes entre estos dos espacios o niveles narrativos (el diegético y el metadiegético). Los ejemplos más ilustrativos de pantallas luminosas tomados de mi análisis son aquellas que introducen dos secuencias metadiegéticas fundamentales, ambas enmarcadas dentro de una pantalla interior: el relato de la historia política de Perlongher (1968-1971) incluyendo su militancia en el FLH, y aquella que narra su vida laboral y erótico-sexual (1972). Introducidas cada una de ellas por sendos compañeros de militancia entrevistados en estudio, el valor transicional de la pantalla luminosa es el pasaje a otros espacios y mundos narrativos: del espacio cerrado, personal y casi familiar del estudio de filmación al espacio público de la ciudad; del mundo narrativo del presente diegético (2009) al mundo narrativo del pasado metadiegético (años setenta). Lo que introducen todas estas pantallas segundas es un pasaje a un registro enunciativo otro: de la enunciación comentativa a la reflexiva (Metz, 1991) en la medida en que enmarcan la historia -personal y social- como *reflexivamente* construida y proyectada por el propio texto fílmico, entre el presente y el pasado, entre lo personal de los testimonios y lo colectivo de los archivos. Así, las escenas reconstruidas y mostradas por la enunciación reflexiva son todas tan intensamente públicas y *políticas*: su militancia en el FLH en la primera secuencia; su vida laboral en una revista

"femenina" como *Para Ti*, y las escenas de encuentros eróticos en baños públicos -las populares "teteras"- en la segunda. Para sintetizar, las pantallas interiores no solo marcan el orden metadieético de la política y de la ficción, sino las transiciones entre estos mundos o niveles, con sus consiguientes "contaminaciones" metalépticas: al final de la primera de estas secuencias metadieéticas se realiza una transición metaléptica a través de una superposición de las tomas recreadas en Súper 8 de las manifestaciones del FLH con la imagen contemporánea del compañero de militancia en el estudio de filmación (nivel diegético) dando su testimonio de participante de la historia mostrada metadieéticamente. De manera análoga, aquello que introduce la segunda secuencia metadieética es la "pantalla de la memoria" con fotos y diapositivas proyectadas sobre la pared de Sara Torres: las pantallas segundas aquí son puentes metalépticos que historizan tanto el presente heredado por sus compañeros como la biografía política del protagonista (su pasado), es decir efectúan el tránsito entre pasado y presente.

Esta función de pasajes y "fronteras móviles" entre niveles narrativos (Genette, 1972: 245) es también efectuada por otros marcos que, como indicamos antes, reduplican también, al igual que las pantallas, la mediación escópica. Los telones y los escenarios teatrales, por ejemplo, se (re)introducen recurrentemente como enmarcando promesas de pasaje a otros mundos (públicos, artísticos, políticos). Por ejemplo, resulta significativo que la secuencia en la cual la voz en off recita su conocido poema introducido con la frase de Lezama Lima "deseoso es aquel que huye de su madre", esté editada con una performance coreográfica fuertemente erótica que exhibe la belleza y el movimiento de un cuerpo masculino joven. Dicha danza -y su energía libidinal como foco- es enmarcada por las cortinas y el escenario teatral e inmediatamente sucedida por la puesta en escena vacía, *pero dentro del cuadro de la pantalla segunda*, del dispositivo cinematográfico de filmación y el sonido del proyector: la mostración del dispositivo y la

pantallización en abismo son aquí simultáneas. Estas culminan en la entrevista filmada con Rodolfo Fogwill, cuya profesión creativa y pública de escritor resulta objeto de discusión como parte del *backstage* mostrado y dentro del marco interior de la pantalla segunda, "metadiegetica". En la entrevista, Fogwill es presentado por el cartel de la toma, y luego de una negociación con el técnico de producción, como "escritor" en claro paralelo con Perlongher, y luego la entrevista se desarrolla en "pantalla grado cero". En un contexto histórico-cultural que el psicoanalista Germán García había definido como de "terrorismo político" y "perversión sexual" -calificaciones que el propio Perlongher (1997: 132) ^{hace suyas}- la cita de Lezama Lima introduce elocuentemente el deseo como momento fuertemente político capaz de generar estos pasajes metalépticos, ligado a un cuerpo erotizado enmarcado por el escenario teatral y a la voz de un escritor introducido por el marco de la "pantalla en la pantalla" y dentro de una escena que muestra su propio dispositivo de filmación e iluminación como ya enmarcados por una pantalla. ¿Cómo entender estas transgresiones metalépticas como *condiciones* de la irrupción del deseo dentro del texto fílmico? El contexto cultural argentino ofrece buenas pistas para comprender la subversión que representan estos pasajes: ya en 1971, con un lacanismo apenas incipiente en el campo psicoanalítico argentino (cf. García, 1980: 107-117), son las condiciones locales dadas por la hegemonía kleiniana (Vezzetti, 1996: 12) aquello que conduce insólitamente, a un deleuziano revolucionario como Néstor Perlongher (1997: 132), a reivindicar el advenimiento de un Lacan "de combate", que restituye de alguna manera el deseo, contra el tan conocido como asfixiante "pantano" kleiniano.¹¹

4. Conclusiones

¿Cómo sintetizar e interpretar este recorrido analítico que pretende comprender el salto o cesura fundamental en los modos de representación documental de las diversidades sexuales por el cine argentino? ¿Qué ocurrió en el orden de la enunciación y de

la figuración fílmico-documental entre décadas del 60-70 y el nuevo milenio?

Empecemos por recordar que el abismo que separa *La hora de los hornos* de *Rosa Patria* puede leerse en la aparición (reflexiva) de la pantalla cinematográfica que viene a reconocer en las diferencias sexuales y de género un marco (Butler, 2010). Esta visibilidad del marco señala historicidad como ruptura y discontinuidad, como huella del orden del acontecimiento en la medida en que abre un espacio de "ficción" en el interior mismo del documental, y como condición de éste. Se trata no de cualquier espacio metadieético, sino de un espacio muy singular, metaenunciativo, ya que es *la condición* del enunciado fílmico-documental: el espacio simbólico del "*fictio iuris*"¹² -o "transposición metafórica" (Laclau y Mouffe, 1987: 140)- propia de la representación política, el umbral que permite entrar un sujeto tanto a la polis como al orden simbólico.

La pantalla cinematográfica estaría así volviendo opaco a la vez que visible este momento de transposición metafórica, el carácter fictivo de toda identidad, la operación construida de su marco. De este modo se "desliteralizan" los homosexuales: del polo de la "pura presencia" -el puro elemento inarticulado, el puro atributo ya sea fetichizable, ya sea abyecto, objetivable en insultos usualmente dirigidos a otros sujetos- emergen en el terreno de la visibilidad como "representación"¹³, es decir, como sujetos a la vez que como momentos articulables a un discurso. Es en este sentido que propongo leer la figurativización icónica del marco como pantalla reduplicada: al poner en primer plano el *ficcionar* o "*ficcionalizar*" (Dimitrova et al, 2012: 22-23),¹⁴ ésta se convierte en superficie de inscripción de un *site* o lugar nuevo del decir -lo poético en Angus (2000: 125-126)- capaz de dar lugar a un nuevo sujeto de la representación pública, política. El *ficcionar/ficcionalizar* del cine -no en el sentido de "dramatización" literaria o espectacularización teatral, sino en su sentido más radicalmente *material* que le

había otorgado el segundo Metz (1982 [1977]) en su etapa lacaniana- es así un momento fuertemente "proto-político" (Dimitrova *et al*, 2012: 22). Es decir, la política como poética: "the site" de la política se traduce como "le site" del cine en el documental de Loza. Como en uno de los testimonios relatados en *Rosa Patria* donde los homosexuales del FLH despliegan su estrategia colectiva de irrumpir con abanicos en la escena pública universitaria, la irrupción "teatralizada" o (en)marcada de los homosexuales en el espacio público es aquello que subvierte el carácter aparentemente "necesario" y "transparente" de la identificación dominante "pueblo=hombre heterosexual", fundidos y fijados en una "identidad única" -los "descamisados" y más tarde, "los soldados de Perón"- y pone en primer plano su ficcionalidad y retoricidad, la radical no-literalidad de toda identidad.

Dicho de otro modo: aquello del peronismo que a Perlongher le fascinaba -su exceso erótico y deseante, su carácter de acontecimiento en la historia argentina, es decir, su marco que expone siempre la fantasía del deseo y lo Real (Žižek, 2014) y no su innegable dimensión machista, militar y corporativa representada por la mirada caricaturizada de Perón que la cámara de *La hora de los hornos* hizo propia- es ese elemento de ficción metadieгética que representa aquí el cambio de marco: una apertura de lo simbólico por aquello que la nueva percepción que la exposición de lo real logró imponer.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2009) [2008], *The Signature of All Things. On Method*, Zone Books, Brooklyn, NY.

Angus, Ian (2000), *(Dis)figurations. Discourse/Critique/Ethics*, Verso, London-New York.

Butler, Judith (2010) [2009], *Frames of War. When is Life Grievable?* Verso, London-New York.

Ciallella, Louise (2003), "Between the Look (la mirada) and the Escape (la fuga): The Imaging of Women in Solanas" *La hora de*

los hornos and Tango/El exilio de Gardel", *Feminist Media Studies*, 3: 3, pp. 301-314.

Derrida, Jacques (1987) [1978], *The Truth in Painting*, The University of Chicago Press, Chicago-London.

Dimitrova, Petja; Eva Egermann; Tom Holert; Jens Kastner y Johanna Schaffer (2012), *Regime. Wie Dominanz organisiert und Ausdruck formalisiert wird*, edition assemblage, Münster.

Eco, Umberto (1988) [1983], *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*. Indiana University Press, Bloomington.

Foucault, Michel (1980) [1970], *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona.

Foucault, Michel (1989) [1975], *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión, Siglo XXI*, Buenos Aires.

Foucault, Michel (1995) [1978], *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Barcelona.

Foucault, Michel (1996), *La vida de los hombres infames*. Altamira, La Plata.

García, Germán L. (1980), *Oscar Masotta y el psicoanálisis en castellano*, Argonauta, Barcelona.

Genette, Gerard (1972), *Figures III*, Du Seuil, Paris.

Laclau, Ernesto (1990), *New Reflections on the Revolution of Our Time*, Verso, London.

Laclau, Ernesto (1994), "Introduction", en Ernesto Laclau (ed.) *The Making of Political Identities*. Verso, London; pp. 1-8.

Laclau, Ernesto (1996), *Emancipación y diferencia*, Ariel, Buenos Aires.

Laclau, Ernesto (2001), "The Politics of Rhetoric" en Tom Cohen (ed.) *Material Events: Paul De Man and the Afterlife of Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis; pp. 229-253.

Laclau, Ernesto (2005), *On Populist Reason*, Verso, London-New York.

Laclau, Ernesto (2014), *The Rhetorical Foundations of Society*, Verso, London-New York.

Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe (1987) [1985], *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Siglo XXI, Madrid.

- Laclau, Ernesto y Lilian Zac (1994), "Minding the Gap: The Subject of Politics" en Ernesto Laclau (ed.), *The Making of Political Identities*, Verso, London; pp. 11-39.
- Metz, Christian (1982) [1977], *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, The Macmillan Press, London.
- Metz, Christian (1991), *L'enonciation impersonnelle ou le site du filme*, Meridiens Klincksieck, Paris.
- Peirce, Charles S. (1958) [1931-35], *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge Mass.
- Peirce, Charles S. (ed.) (1983) [1883], *Studies in Logics*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.
- Perlongher, Néstor (1997), "Ondas en el Fiord. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini", en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Colihue, Buenos Aires; pp. 131-138.
- Schaffer, Johanna (2008), *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, transcript Verlag, Bielefeld.
- Sini, Carlo (1985), *Semiótica y Filosofía. Signo y lenguaje en Peirce, Nietzsche, Heidegger, Foucault, Ricoeur y Lévi-Strauss*, Hachette, Buenos Aires.
- Verón, Eliseo (2001), *El cuerpo de las imágenes*, Norma, Buenos Aires.
- Verón, Eliseo (2013), *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*, Paidós, Buenos Aires-Barcelona-México.
- Vezzetti, Hugo (1996), *Aventuras de Freud en el país de los argentinos. De José Ingenieros a Enrique Pichon-Riviere*, Paidós, Buenos Aires-Barcelona-México.
- Tagg, John (2009), *Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.
- Žižek, Slavoj (1990), "Beyond Discourse Analysis", en Ernesto Laclau (ed.), *New Reflections on the Revolution of Our Time*, Verso: London; pp. 249-59.
- Žižek, Slavoj (2014), *Event: Philosophy in Transit*, Penguin, London.

Films citados

La hora de los hornos (Fernando Ezequiel Solanas y Octavio Getino, 1973) [1966-1968]

Adiós Roberto (Enrique Dawi, 1985)

Otra historia de amor (Américo Ortiz de Zárate, 1986).

La Raulito golpes bajos (Emiliano Serra, 2009)

Lesbianas de Buenos Aires (Santiago García, 2004) [2002]

Putos peronistas, cumbia del sentimiento (Rodolfo Cesatti, 2012) [2011]

Rosa Patria (Santiago Loza, 2009) [2008].

Notas

¹ *Rosa Patria* (Loza, 2009), uno de los objetos de análisis en este artículo, es un texto fundamental dentro de mi objeto de estudio: un conjunto de documentales que he constituido en corpus según mi hipótesis de trabajo para esta investigación. Los otros textos documentales son *Putos peronistas, cumbia del sentimiento* (Cesatti, 2012), *Lesbianas de Buenos Aires* (García, 2004), y *La Raulito golpes bajos* (Serra, 2009). Mi criterio para la constitución del corpus es que todos ellos efectúan, de maneras diversas, esta operación de articulación discursiva de las diversidades sexuales y de género a través de un cambio de marco necesariamente *atravesado* -aunque de ninguna manera resuelto- por los problemas de la identidad y la visibilidad.

² A pesar de los posibles riesgos de anfibologías, he optado por mantener la doble significación del término "marco" debido a su productividad tanto heurística como interpretativa en la medida en que el término permite conectar, a través de una figura, dos dimensiones inextricablemente unidas de un concepto muy usado pero aún en construcción: conectando, a través de una lógica tropológica (Laclau, 2001; 2014), análisis retórico con teoría de la imagen visual, el marco es entendido aquí como marco interpretativo o "marco de referencia" [*frame*], así como también en su sentido literal de cuadro y límite material, espacial, de aquello que la imagen cinematográfica muestra (y de lo que no deja ver).

³ Uso los conceptos de "primeridad" y "abducción" en el sentido lógico-semiótico que les ha otorgado Charles Sanders Peirce (1958). Según este autor, la *primeridad* se refiere al ser tal cual es, independientemente de cualquier otra cosa o determinación: se trata del "cuál" del ser, su cualidad estrictamente potencial, por oposición a toda substancia (real o imaginaria), sea ésta un objeto o un sujeto. La *primeridad*, dentro de la semiótica triádica peirceana -que contempla también una *secundidad* y una *terceridad*- tiene que ver así con la *apariencia*, la *faneroscopia* (fenomenología peirceana) y la *virtualidad*, esto es, la mera cualidad en tanto que fundamento *posible* o "*ground*" de un ser anterior a su realización actual (Peirce, 1958). Previa a la constitución de toda substancia-sujeto o del objeto, la *primeridad*, como bien lo plantea Sini (1985: 51-52), apunta a su "mera posibilidad lógica", a sus condiciones mismas de *emergencia*, a su "ad-

venimiento" o a su acontecimiento (antes que a un "hecho" o "acaecimiento" real o efectivo, ya que estos últimos son procesos de secundaridad). En Lógica, la primeridad corresponde al plano de los términos (Sini, 1985), y desde el punto de vista lingüístico, se expresa en los atributos cuya primeridad se pone de manifiesto en la relaciones de predicación y atribución que hacen emerger objetos y sujetos en relación con cualidades que funcionan como su fundamento (primario) o *ground*.

La *abducción*, por su parte, es uno de los tres tipos de razonamiento dentro de la Lógica triádica peirceana que se caracteriza por hipotetizar un conocimiento de lo particular a partir de otra cognición particular, es decir, no a través de cadenas lógicas de certeza deductiva, sino a partir de "intuiciones" racionales y/o sensoriales, o sea, de *interpretaciones* de ciertos indicios de la realidad perceptibles como significativos por la intuición del sujeto cognoscente. Lejos de la certeza garantizada por los razonamientos deductivos (que establecen cadenas lógicas necesarias de lo general/universal a lo particular, o en términos de la Retórica, del todo a la parte), y lejos también del conocimiento positivo proporcionado por los razonamientos inductivos que reducen la contrastación empírica a la mera *verificación* (es decir, van de los casos particulares, por sumatoria, a la ley general/universal, o de la parte al todo en Retórica), los razonamientos abductivos -a los cuales Peirce denomina también "*inferencias hipotéticas*" (Peirce 1983: 146; 144-150)- siguen una "lógica" analógica, esto es, van de lo particular a lo particular. El fundador de la semiótica moderna desarrolla y reelabora críticamente estos tres conceptos lógicos que estaban esbozados en Aristóteles, inscribiéndolos en su propio marco teórico, dándole a la abducción una importancia crucial -y en esto se diferencia del deductivista Aristóteles- por su potencial de creatividad en la ciencia y el conocimiento, tanto en el orden de lo inteligible como de lo perceptible. En un sentido más general, y a partir de su aplicación a una Retórica lógico-tropológica, la abducción cumple un rol central en la emergencia de lo nuevo en el mundo cotidiano, dada su presencia generalizada en el lenguaje y el orden de la percepción. La abducción tiene, por cierto -para aquellos epistemólogos que proclaman el modelo hipotético-deductivo y sus derivados probabilísticos como únicos modelos adecuados de establecer tanto explicaciones causales como predicciones- el estatuto lógicamente "débil" de la conjetura, pues esta última corresponde al nivel más primario e intuitivo, menos lógicamente fundado, dentro de los procesos de inferir e hipotetizar, ya que se basa en la *interpretación* y en la percepción -esto es, en la *lógica misma del sentido*- antes que en la subsunción o necesidad lógico-formal. Sin embargo, la abducción peirceana es fundamental en el contexto de *descubrimiento e invención* tanto de las leyes científicas como de las teorías generales, mientras que no tiene prácticamente valor alguno en su contexto de *verificación* (donde la inducción juega un papel central).

En el terreno de la Lógica y la clasificación peirceana de los tipos de razonamiento, *la primeridad juega un papel central en la abducción*, a diferencia de los otros dos tipos de razonamientos (deducción e inducción). En efecto, la abducción va mas allá del círculo binario, "cerrado", entre lo universal y lo particular (o el todo y la parte en Retórica), siendo efectivamente capaz de generar un conocimiento singular a partir de una percepción o conocimiento primario particular (intuitivo, indicial y "ambiental", ya sea sensorial o racional). Es decir que la abducción une *analógicamente* unas premisas particulares

(un "resultado" y una "regla" conjetural *ad hoc*) a una conclusión (el "caso" singular) en base a *cualidades primarias* o *atributos* (no sustancias o sujetos): "a process by which a confused concatenation of *predicates is brought into order*" (Peirce 1983: 145). Proceso consistente fundamentalmente en una ordenación *sintáctica* de atributos, predicados o cualidades (*primeridad*), el proceso abductivo ha sido caracterizado como un paradigma indicial (Eco, 1988) de conocimiento, y en el contexto que nos ocupa (la Retórica), un verdadero modelo de *argumentación* y *figuración* a través de cadenas analógicas que unen *cualidades* (no sustancia-sujetos), muchas veces implícitas o presupuestas (como en el caso que nos ocupa: la cadena de atributos que establece nexos lógico-analógicos entre neocolonial/ (neo)colonizado=homosexual =pasivo=femenino).

⁴ En las propias palabras de Agamben (2009: 18; los enfatizados son míos): "[...] Paradigms obey not to the logic of the metaphorical transfer of meaning but the analogical logic of the example. Here we are not dealing with a signifier that is extended to designate heterogeneous phenomena by virtue of the same semantic structure; more akin to allegory than to metaphor, the paradigm is a singular case that is isolated from its context only insofar as, by exhibiting its own singularity, it makes intelligible a new ensemble, whose homogeneity, it itself constitutes. That is to say, to give an example is a complex act which supposes that *the term functioning as a paradigm is deactivated from its normal use*, not in order to be moved to another context but, on the contrary, *to present the canon -the rule- of that use, which cannot be shown in another way.*"

⁵ Como lo ha señalado Agamben (2009: 31; mis enfatizados): "The paradigmatic case becomes such by *suspending* and, at the same time, *exposing* its belonging to the group, so that it is never possible to separate its *exemplarity* from its *singularity*".

⁶ Según el rol adjudicado por cada documental a la necesidad y/o al deseo, respectivamente, en la constitución de estos sujetos (políticos).

⁷ Como sabemos, en el campo del cine de ficción, este registro del cambio de marco había comenzado mucho antes, ya en la primera post-dictadura con filmes como *Adiós Roberto* (Dawi, 1985) y *Otra historia de amor* (Ortiz de Zárate, 1986).

⁸ Según Žižek (2014: 10), el acontecimiento no es otra cosa sino el propio cambio de marco: "[...] en su estatuto más simple y elemental, el acontecimiento [event] no es algo que ocurra en el mundo, sino que es un *cambio en el marco mismo a través del cual percibimos el mundo y nos comprometemos en él*. Tal marco puede a veces presentarse directamente como una ficción." [mi traducción]

⁹ Para una conceptualización de la "invención de la pantalla" como "espacio abstracto, recortado arbitrariamente en la *aparición de lo real*", ver Christin, 2001 en Verón, 2013: 147-148.

¹⁰ Procedimiento "poético" en el sentido otorgado a este término por Ian Angus (2001: 23) en su conceptualización de la comunicación desde el punto de vista retórico: lo poético designa, desde la Retórica, la "institución de una sociedad" (o de un colectivo) o de una época histórica mediante la "construcción de un *lugar de discurso*", lugar que Angus identifica con "la escena primaria de la comunicación" y que desde el punto de vista socio-semiótico podría entenderse como la emergencia de una nueva posición (colectiva) de enunciación (Verón, 2013: 421-432), de un nuevo sujeto político (Laclau, 1994; Laclau y Zac, 1994).

¹¹ Recordemos el contexto psicoanalítico argentino de la larga década de los sesenta y principios de los setenta y la poderosísima

dominancia de las teorías, debates intelectuales y prácticas terapéuticas kleinianas (García, 1980: 58), dentro del proceso de modernización de la sociedad que arranca desde por lo menos principios de los años cincuenta, o fines de los 40, en el cual el psicoanálisis kleiniano -como paradigma de la así llamada "escuela inglesa"- se introducía, contemporáneamente al psicoanálisis norteamericano -más mechado por la psicología y promulgado por otros- como la propuesta *adaptativa* más "modernizadora", capaz de superar al propio freudismo que les había precedido desde las primeras décadas del siglo en la Argentina (García, 1980: 56-60; 44-47). Un freudismo que había sido hegemónico incluso a nivel de divulgación popular, escolar y educacional (Vezzetti, 1996: 183-244), a partir de la constitución de un público lector que había emergido desde 1910 a escala de la "sociedad de masas", llega a ser desplazado por la "escuela inglesa" desde las instituciones terapéutico-profesionales (como la APA) a partir los años 40, y con esto, el vínculo materno y la pulsión de muerte pasan a desplazar al parricidio edípico y al deseo en sentido freudiano. (Sobre este pasaje del freudismo al kleinismo a partir de mediados de los años 40, ver también Vezzetti, 1996: 258 y ss.; 284-286).

¹² Esta *fictio iuris* debe entenderse no sólo como *ficción jurídica*, sino también y por extensión, *ficción política*, en la medida en que su significación es también la de *creación*, *hipótesis*. De allí que Laclau y Mouffe la entiendan como aquella transposición metafórica que define el lugar de la representación política: el umbral tropológico que un sujeto debe *atravesar* para convertirse en sujeto político, de la polis. "[...] esta forma de presencia a través de la transposición metafórica es lo que trata de pensar la *fictio iuris* de la representación." (Laclau y Mouffe, 1987: 140).

¹³ Lejos de toda noción metafísica de representación como *adequaetio*, o como *Vorstellung*, nociones definidas dentro del binarismo transparencia/ilusión -oposición siempre deudora de un esencialismo del sujeto o del objeto- tomo aquí "representación" desde el punto de vista específico que se ha desarrollado desde el análisis del discurso político (cf. Laclau y Mouffe, 1987: 132-141; Laclau, 1996: 149-182; 2005: 157-171)

¹⁴ Dimitrova, Egermann, Holert, Kastner y Schaffer (2012: 22-23) han conceptualizado este trabajo de "*ficcionalización*" propio del cine (a diferencia del teatro) como un proceso de "*regulación proto-política* [específica] de la experiencia del cine" (22; mi traducción) a partir de su propia reelaboración colectiva del concepto de "régimen escópico" (cinematográfico) procedente de Christian Metz y Martin Jay. Me interesa destacar aquí que es el trabajo de *ficcionalización* propia de la materia significativa audiovisual-cinética (generada por la ausencia del objeto semiótico *inmediato* que ellos llaman "referente") donde estos autores leen un proceso "*proto-político*" cuya significación es "cibernética y *político-jurídica*" antes que simplemente semiótica.